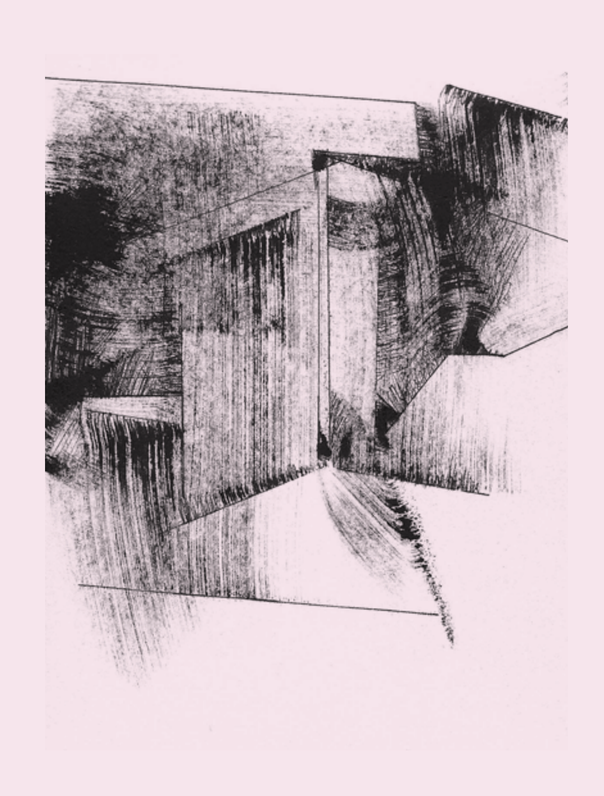
DIBUJAR, PROYECTAR (LI)

TRANSITAR – ATLAS (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-79

DIBUJAR, PROYECTAR (LI)

TRANSITAR – ATLAS (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-79

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (LI)
Transitar – atlas (2)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 357.01 / 5-34-79
ISBN-13: 978-84-9728-402-8
Depósito Legal: M-4138-2012

DIBUJAR, PROYECTAR LI
Transitar – Atlas (2)

1. Estancias (13-01-11)

G. Agamben. “Estancias”.

Estancia es morada capaz, receptáculo.
En la poesía (XIII) la estancia "del placer del amor" es un regazo.
El lugar de lo ideal es la estancia.
La palabra está escindida (A. Warburg).
La poesía posee su objeto sin conocerlo.
La filosofía lo conoce sin poseerlo.
Palabra como caída del cielo.
Palabra seria que no sabe representar su objeto.
Escisión entre palabra poética y palabra pensante.
El modelo del espacio simbólico de la cultura humana es el sendero danzante del laberinto que conduce al corazón de lo que se mantiene a distancia.
Khora-topos. Lugar de lo irreal.

<u>El lugar es siempre irreal</u>.

Lugarización - topología de lo irreal.
Tercer género del ser; algo con poder maravilloso y anterior a cualquier otro poder.
La efigie no está en ningún lugar y, sin embargo, ella es un lugar.
El lugar es algo más originario que el espacio.
Lugar es poder de hacer, de tal modo, que lo que no es, sea, y lo que es, no sea.

Lugar-ámbito de aparición, de aseveración, de con-moción, de fenomenización, de eventuación, de posibilidad de la extrañeza.

Sólo si somos capaces de estar en relación con la irrealidad y con lo inapropiado es posible apropiarse de la realidad.

Fantasmata-lo irreal refulgente.
La apertura, lo indefinido definible

El lugar de la melancolía (estado melancólico) está en el desesperado hundirse en el abismo que se abre entre el deseo y su insaciable objeto.
(Modo de estar-vivir la interioridad como situación-lugar)
¿La situación es un lugar? (ver Nicol).
La emoción es la extrañeza (Lewin).
Aquí el objeto se presenta como negación y carencia... (?), Epifanio de lo inasible.

Lugar vacío, tenso, inalcanzable... abismal... indefinido, incómodo.

Temperamento saturniano o atrabiliario.

Temperamento como Khora, como predisposición lugarizadora (?).

Marsilio Ficino - bilis negra y manía divina… tendencia al recogimiento y a la con-templación.
Tristeza-desencuentro con el otro exterior (Spinoza), tendencia a la soledad.

Melancolía, lujuria del alma (Baroja), estado de autocomplacencia potenciador de la acción. Acción resistida. Emoción derivada.

Melancolía implica quietud, busca la perfección de lo inmóvil... (utopías), arte como búsqueda de lo aquietado.
El amor es afín a la melancolía.
Ficino –“De amore”.
La intención erótica que quiere tocar y poseer aquello que debía de ser objeto de contemplación... desencadena el desorden melancólico.

Contemplar es mantenerse a distancia (o morando, o escuchando, o las dos cosas a la vez). Pero este estar se completa con el deseo de tocar, de "transfundirse". Polaridad ver-tocar, es polaridad inversora.

Luto y narcisismo (melancolía de Freud).
La melancolía es la capacidad fantásmica de hacer aparecer como pérdida un objeto inapropiable... lo que no podía poseerse porque no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido.
La melancolía recubre de luto su objeto.
La melancolía se apropia de su objeto en la medida que afirma su pérdida.
Igual que el fetiche es, a la vez, el signo de algo y su ausencia (este es su estatuto fantasmático), el objeto de la intención melancólica es, al mismo tiempo, real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado.
Objeto más fuerte que el yo.

Lo fantasmático es lo impersonal inalcanzable, lo hilvanado en el vacío de la "memoria" pero irrecordable, lo palpitante informado, que pide formalización para justificarse como contenido latente.
Lo fantasmático aparece en la melancolía, en la contemplación entristecida, en la desesperanza.

Práctica fantasmática…, imaginativo, fantasiosa.
Comercio con los fantasmas (Lulio).
Iluminación estática... asimilación...

Los pintores se *vuelven melancólicos porque, queriendo imitar,* es *necesario que retengan los fantasmas fijos en el intelecto, de modo que después los expresen de la manera que primeramente los habían visto en presencia;* y *esto no sólo una vez, sino continuamente, siendo éste su ejercicio; por lo cual de tal modo mantienen la mente abstracta* y *separada de la materia, que consiguientemente les viene la melancolía, la cual sin embargo dice Aristóteles que significa ingenio y prudencia, porque, como dice él mismo, casi todos los ingeniosos y prudentes han sido melancólicos.* (La teoría maníerista del "diseño interno" debe colocarse sobre el trasfondo de esta doctrina psicológica, en cuyo ambito únicamente se hace plenamente inteligible) 61

La asociación de la melancolía con la actividad artística encuentra su justificación en la exarcerbada práctica fantasmática que constituye su rasgo común.

Melancolía y actividad artística se cofocan bajo el signo de *Spiritus phantasticus,* el «cuerpo sutil» que no sólo proporciona el vehículo de los sueños, del amor y de los influjos mágicos, sino que aparece también estrecha y enigmáticamente unido a las creaciones más nobles de la cultura humana. Uno de los textos en los que Freud se demora más largamente en el análisis de
los fantasmas del deseo es en el ensayo sobre la *Creación literaria y el sueño con los ojos abiertos,* en el que intenta delinear una teoría psicoanalítica de la creación artística y formula la hipótesis según la cual la obra de arte sería, de alguna manera, una continuación del juego infantil y de la práctica fantásmática del adulto. 62

El melancólico niega el mundo externo como objeto de amor, y el fantasma recibe de esa negación un principio de realidad; sale así de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión.

Quizás el genio, que hoy puede tratarse como inconformidad con el estado de las cosas y pasión por cambiarlas, se limpia de angustia cuando se acepta que no es un fantasma formal sino un impulsor formador sin forma.
Visto así, el lugar de la creación es el lugar de la arbitrariedad formadora, lugar sin control de la mente, lugar de la acción corporal radical.

La melancolía es el lugar del atardecer y de la noche en la geografía de la creación.

El arte es el laboratorio de "realización" de lo fantasmático.

Fantasmático es diagramático.

La melancolía (para los alquimistas) es el primer estadio de la gran obra (lugar del atardecer-noche).

*

El objeto ausente - El fetiche.
El fetiche es el sustituto del pene (castrado) de la madre...
Conflicto entre negar el fantasma y negar la percepción de lo real.
Pero el niño hace las dos cosas a la vez. Niega el fantasma y la realidad...
Lo negado y no percibido es el fetiche.
Implícito en la sinécdoque y en la metonimia.

- Metronimia sustitución de un territorio por otro.
- Sinécdoque es designar un todo por alguna de sus partes.

El fetichismo es evidente en el inacabamiento de las obras, la fragmentación, la imprecisión...

Lo inacabado irradia un lugar excitante provocador, un ámbito detenido... un lugar incompleto que demanda completitud.

Lo inacabado es un vivero fantasmático fantástico, útero del fetiche... polimorfo. Sajadura, sección, parada ninfática.

Marx asigna a la mercancía el carácter de fetiche (se usa y se cambia, se produce y se obvia la producción). Valor del cambio sobre valor de uso.
El valor de cambio olvida y elimina el valor de uso (Baudelaire).
Baudelaire proclama la inutilidad del arte (?) y de lo bello como epifanía instantánea-impenetrable.

Obra de arte como espejo hermético de la pasión interior... como eco de lo fantasmático dinámico.

Baudelaire
Choc – extrañamiento, desvarío del uso de los objetos cuando pierden la utilidad y asumen la máscara enigmática de la mercancía.

Extrañamiento - objetos como lugar inexplorable, como lugar inalcanzable.

El arte produce lugares (en objetos) en los cuales se cumple la incesante soldadura entre pasado y presente, nuevo y viejo.

Arte es lugar catastrófico de aparición y neutralización de lo diagramático.
Arte lugar de autodisolución, lugar de la desaparición del autor como sujeto.

La pérdida de significado de la obra coincide con la aparición del hacer inacabable.
La obra hoy es su producción.

Alejada de la mercancía.

Dadá mercantiliza la actividad espiritual misma.
La poesía encuentra lo inquietante (la extrañeza) como lugar, ya que la obra conjuga la materialidad muerta de lo muerto y la fantasmática inasible de lo viviente.

Fantasmata es "pathosformal", agitación espontánea e-motiva, dinamicidad diagramal.

Fetiche y fetichización.

Fetiche muda semánticamente desde "algo absurdo" hasta "artículo de masas", "deseo perverso". La fetichización es paralela a la mercantilización total de los objetos, incluso de los objetos religiosos.

El cine recoge en objeto lo inasible de la producción; su dinámica, que, así, puede también mercantilizarse.

<u>Los objetos ingresan en lo "fetiche" cuando no se les da el uso apropiado</u> (o se divinizan, o pierden su

valor de uso, o son polos desviados del deseo).
Ready-made. Transferir los objetos a contextos dispares basta para hacerlo irreconocibles.

Esta es una trampa de la extrañeza bien conocida y explotada.
Ready-made, povera, landscape, etc.

Jugueteo… jugar, romper… dando usos insólitos… alegría y frustación que es la base de la creación artística.
La mano es el lugar del pensar intermedio.
El juego produce el "lugar de la ilusión" donde también se ubica la experiencia cultural.
La experiencia del mundo se produce en el "lugar sin lugar".

Lugar sin lugar o sin lugar, que no está ni en el interior del hombre ni fuera de él.
El sin lugar es un lugar ilocalizable (tangencial?).

Las cosas no están fuera de nosotros, sino que están en un lugar que abre el lugar original (sin lugar) en que se hace posible la experiencia del espacio exterior.

Las cosas son umbrales del sin lugar que se abre al lugar exterior y al interior.

El lugar de las cosas se sitúa más acá de los objetos y más allá del hombre, en una zona que no es ni objetiva ni subjetiva, ni personal, ni impersonal... donde nos encontramos de improviso delante de la extrañeza.

El sin lugar es lugar de extrañeza.

Agalma (Kerenyi) es alegría, exultación.

Agalma perplejidad del aura.
Estamos frente objetos, o sujetos, porque nos miran.,. Topos del hacer. Lugar alegre y dinámico de la extrañeza donde lo que vemos nos ve.

Pigmalion. Ovidio. Amor por la imagen. Lujuria y religión, idolatría...
El artista y la cera (Platón).
Fantasmas - dibujo en el alma de las imágenes de las cosas (cosas dibujadas, trazadas configuradas).
Fantasma es deseo impreso.
La memoria es cera en el alma. Impresión de lo vivido que funda las concepciones.
Aristóteles... no hay pensamiento sin fantasma (Castoriadis), sin fantasía (torrente sintiente).
Fantasma - dinámica fundante interior. Se alimenta de sensaciones y está presente en el lenguaje, el sueño, la adivinación...

Adivinación. Súbito desencadenar fantástico-aterrador. Lugar de lo metaforizante…
Adivinación - juego de significancias alrededor de asociaciones figurales abiertas, con el fondo de la historia y la muerte.
Lugar total donde el todo es como la parte.
Lugar gnóstico.

La imagen interior es un inquieto pueblo de "mestizos" (alebrijes) que anima nuestros sueños y domina nuestra vigilia.

El fantasma como lugar del éxtasis-terror.
Avicena - sentido interno (y externo).
En el medievo se instaura el carácter fantasmático del amor.
Eros se hace fantasía.
Narciso se enamora de una imagen disociada del ser que la refleja.
El espejo es un artificio de extrañamiento.
El fantasma es lugar (función) mediador.
Neuma (como elan vital) (Aristóteles).
Neuma es soplo cálido... que vincula aire y sangre. El neuma no deja de existir tras la muerte.

En el neoplatonismo neuma es instrumento de la imaginación, de iluminación, de adivinación.

Adivinación es iluminación, fantasía, totalización.

Neuma… fantasma (Sinesio) exaltación de la fantasía.
Fantasma como sentido de los sentidos (sentidos orientados, dirigidos).
La imagen interior es el soplo cálido. Neumofantasmología que atiende al soplo que anima al universo y circula por el cuerpo sutil intermediario entre alma y materia (interior y exterior).
Hugo de San Víctor (XII. "De unione corporis et spiritus") ve la fantasía como lugar donde se celebra la unión de lo corpóreo y lo incorpóreo, de la luz y de la sombra (atardecer y figuras de la luz).

Imagen - fantasma... lugar de encuentro aurático.

Melancolía - hombre contemplativo, enfermedad de la imaginación.

Experiencia morbosa - imaginación de la descomposición - putrefacción.

*

Dante.
Coloca el lenguaje en el lugar medial espiritual. Poesía como lugar límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Poesía-fantasía. Eros y poesía... moto espirituale (amor como motivación).
Lugar que funde significante y significado.
En Dante, el amor es palabra poética generadora de lugar.

El poema se hace "sin lugar", lugar sin lugar.

Edipo y la esfinge.

El símbolo genera malestar.
Lo simbólico, que reúne lo que está dividido (manifestante manifestado), es también lo diabólico.
La presencia es un lugar de diferencia y exclusión. En la presencia el manifestarse es un esconderse (presentarse-ausentase).
Sólo porque en el origen hay un diferir, hay necesidad de filosofar.
La fractura se ocultó como relación de lo más y lo menos verdadero (paradigma y copia).
El Signo en el lenguaje es una unidad expresiva de significante y significado.
<u>Fractura de la presencia.</u>
Se ha deseado que la apariencia sensible se identifique sin residuos con el significado, y el significado se agote íntegramente en su manifestación (Foucault "Les mots et les choses").
Los simbólico se da allí donde la obra singular (en el arte) constituye la forma y el contenido de la figuración.

No hay símbolo de la obra de arte vista como "designio formado", como aparición de una huella... en ausencia de su aparecer.

Fuera – signo; dentro – significado.

Significado es proyección rebotada (evocada) desencadenado por la presencia de una figura. Significar es poner a resonar o resonar y poner.

La metafísica es el olvido de la diferencia originaria entre significante y significado.
El paradigma de la fractura es la Esfinge frente a Edipo.
Edipo resuelve simplemente el enigma de la Esfinge, mostrando el significado escondido detrás del significante enigmático.

Esto quiere decir... es el modo de afrontar el enigma.

Lo que la Esfinge propone es un decir de la fractura original de la presencia... paradoja de la palabra que se acerca a su objeto manteniendo indefinidamente la distancia. Lo apotropaico es potencia protectora que rechaza lo inquietante atrayéndolo dentro de sí.

El sendero del laberinto que conduce al corazón de aquello que mantiene a distancia es el modelo del

enigma.
Discurso impropio de la Esfinge que consiste en un cifrar y un esconderse.
Discurso propio y claro de Edipo que es un descifrar (un expresar, un describir).
Edipo es el modelo de interpretación de los simbólico.

Decir aproximativo o decir en clave y desvelar, cotidianizar, decir llano del hacer.

Heráclito propone un decir que no esconda ni rebelde sino que signifique la juntura insignificable entre presencia y ausencia, entre significante y significado.
Heráclito (el oscuro). El significar es enigmático.
Heráclito instituye acercamientos entre contrarios y crea oximoros buscando puntos de contacto entre opuestos.
Aristóteles llama enigma a conectar cosas imposibles.
Lo propio y lo impropio (lo ajeno?).
Lo impropio (Dionisio Aeropagita).
Principio de incongruencia. Si, respecto a lo divino, las negaciones son más verdaderas que las afirmaciones, una representación discrepante (negativa) sería más adecuada (más imprecisa) que una representación analógica o semejante.

Camino a lo "vaciado" acotado... a lo tensado.... Saber abierto.

XVI y XVII época emblemática (jeroglíficos egipcios). El emblema como mezcla mística entre lema (alma) y cuerpo (imagen).
La metáfora es el paradigma del significar en términos impropios, disociación radical entre significante y significado.

Alegoría barroca.
Hegel ve en Edipo "la luz de la conciencia" el transparentar limpiamente el contenido concreto a través de la forma congruente...

La alegoría, el reino de la desemejanza, se distancia del producir operador... anula la producción por la apariencia de los objetos diversos.

Lo emblemático es ahora un almacén de escombros "enigmáticos".
Freud reduce los símbolos a la represión. Identifica simbólico e inquietante.

Los símbolos son rebotes en el interior del inconsciente.

El psicoanálisis presupone la escisión del discurso en una palabra clara con términos propios (de la conciencia) y una palabra oscura impropia (la del inconsciente).
Análisis es traducir un discurso en otro.
El psicoanálisis busca el pensamiento latente detrás de la cifra simbólica y, así, cura la neurosis.
El inconsciente es una retórica.

El inconsciente - ese lugar de lo simbólico y de lo impropio... (impersonal).

Sólo lo que es suprimido queda simbolizado.

Análisis simbólico es búsqueda de lo suprimido.

Apotropaico, acogimiento rechazante.

Metáfora es transporte de lo extraño.

La metáfora no sustituye nada, disloca. Es diferencia en el interior del propio significar.

*

Qué es pues la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en una palabra: una suma de relaciones humanas que han sido poéticamente elevadas, traspuestas, ornamentadas, y *que, después de un largo uso, parecen* a *un pueblo firmes, canónicas* y *vinculantes... Mientras que toda metáfora de la intuición* es *individual* y *sin par,* y *por eso*

puede siempre huir de toda determinación, el gran edificio de los conceptos muestra la rígida regularidad de un palomar romano y *exhala en la lógica la severidad* y *la frialdad que son propias de la matemática. Quien esté impregnado de esta frialdad, dificilmente creerá que el concepto,* óseo y *octogonal como un dado,* y *como éste inamovible, no es en cambio otra* cosa *que el residuo de una metáfora... Sólo* a *través del olvido de este mundo primitivo de las metáforas: sólo* a *través del estiramiento* y *la cristalización de lo que era en el origen una masa de imágenes surgentes, en una oleada ardiente, de la capacidad primordial de la fantasía humana, sólo* a *través de la creencia invencible en que este sol, esta ventana, esta mesa es una verdad en si, en una palabra: sólo porque el hombre* se *olvida en cuanto sujeto,* y *en particular en cuanto sujeto de la creación artística, puede vivir con un poco de reposo* y *de seguridad...* " *(Los fragmentos del PbilosoPhenbuch están contenidos en el vol. X de la edición Kroner de las obras de Nietzsche)* .252

*

La semiología moderna se funda en la reducción metafísica del significar.
Saussure (1907/91) es un filólogo que debe convertirse en filósofo o sucumbir.
Una ciencia del lenguaje sólo puede aparecer fuera de la tradión metafísica.
Lenguaje es juego contrapuntado (oposiciones, recortes, relaciones de opuestos...). Se funda en las diferencias recíprocas...

Significante y significado se anexan en virtud de signos y recortes acumulados.
Para que se unieran sin fisuras significante y significado, sería necesario que la idea estuviese determinada con anticipación y no lo está. La relación significante/significado es una expresión de valores opuestos.

Lenguaje es lugar (espacio) de diferencias eternamente negativas.

Lenguaje es un caso de la teoría de los signos.
Se proyecta sustituir la ciencia de la escritura por una ciencia de los signos.
La metafísica se funda en un estatuto privilegiado del significado, entendido como plenitud de la presencia respecto al significante, que es su rastro exterior.

Gramatología.
La experiencia originaria es siempre rastro y escritura (significado en posición de significante) (eco del eco... del eco...).

La ilusión de una presencia plena y originaria es la ilusión de la metafísica, que toma cuerpo en la estructura doble del signo. La clausura de la metafísica, y de la semiología que es solidaria con ella, implica la conciencia de que no hay origen posible más allá del significante y del rastro: el origen es un *archi- rastro,* que funda en la ausencia de origen la posibilidad misma del aparecer y del significar. (Derrida, *Gramatología)*

Es a E. Benveniste (es decir a un lingüista que ha logrado, según nosotros, una nueva "situación" de la ciencia del lenguaje) a quien se debe la toma de conciencia más lúcida de la inadecuación de la perspectiva semiótica en sentido estricto para dar razón del fenómeno lingüístico en su integridad. Su distinción de una doble *signifiance* del lenguaje (que él define *modo semiótico* y *modo semántico,* el primero de los cuales debe ser "reconocido" y el segundo "comprendido", y entre los cuales no hay transición) y su búsqueda de "otro aspecto" del problema del sentido, en el que la noción semiótica de signo (como unidad positiva de significante y significado) ya no es válida, apuntan a la misma zona que aquí hemos tratado de configurar oponiendo la noción edípica del significante a la esfingea. 262

El núcleo originario del significar no está ni en el significante ni en el significado, ni en la escritura ni en la voz, sino en el pliegue de la presencia sobre el que éstos se fundan: el lagos, que caracteriza al hombre en cuanto *zoan logan echan,* es ese pliegue que recoge y divide cada cosa en la "conmesura" de la presencia y el humano es precisamente esa fractura de la presencia, que abre un mundo y sobre el cual se sostiene el lenguaje.
El algoritmo S/s debe reducirse por eso a la sola barrera "/"; pero en esta barrera no debemos ver sólo el rastro de una diferencia, sino el juego topológico de las conmesuras y de las articulaciones, cuyo modelo hemos tratado de delinear en el enigma apotropaico de la Esfinge, en la melancólica profundidad del emblema, en la negación del fetichista.

Lo que nos interesa es sin embargo menos la centralidad de este concepto que el hecho de que la

idea de orden se presente desde el principio de la especulación griega como un articular, un acordar, un componer, es decir que la "joya" perfecta del cosmos implique para los griegos la idea de una laceración que es a la vez una sutura, de una tensión que es a la vez una articulación, de una diferencia que es a la vez unidad.
Es a esa articulación "bellísima" e "invisible" a la que alude Heráclito en los fragmentos en los que armonía no es simplemente la armonía en el sentido que nos es familiar, sino el nombre del principio mismo de la estación "justa" en la presencia.

La armonía es un lugar aquietado de lo dinámico resonante.
Primero táctil, luego numérico-acústico.

Táctil-visual ojos de la piel, ver con las manos.
Resonante... numérico... serial.

En la obra está el pliegue de lo que viene a la presencia y de la presencia misma simplificada, realizada, curada, transfigurada en una identidad llena de misterio.
(Rene Char)

*

El acto de creación no es en realidad, según la fastidiosa concepción corriente, un proceso que va de la potencia al acto para agotarse en él, sino que contiene en su centro un *acto de descreación.* Este acto de descreación es propiamente la vida de la obra, lo que permite su lectura, su traducción y su crítica, y lo que en estas cosas se trata cada vez de repetir.
Precisamente por eso, el acto de descreación escapa siempre, en alguna medida, a su autor y sólo de esta manera le consiente seguir escribiendo.

La tentativa de aferrar íntegramente este núcleo descreativo en toda creación para clausurar definitivamente su potencia, no puede sino llevar al autor a la creación de la escritura o al suicidio (Rimbaud y Michelstaedter) y a la obra a su canonización.

Así de arriesgada es para quien escribe la relación con el pasado, es decir, con el abismo de donde proviene para él la posibilidad que él mismo es (si el autor, en el caso presénte, está escribiendo todavía, yen qué medida, en la estela y en la urgencia de las posibilidades que éste había abierto para él, es cosa que algún otro, partiendo de los libros sucesivos, podrá juzgar mejor que él).
La vida del autor coincide, en este sentído, con la vida de la obra, y juzgar las propias obras pasadas es el imposible que sólo la obra ulterior infaliblemente cumple y difiere. 271

2. Atlas ciudadanos (11-03-11)

El Trieste de Magris. (CCCB).

La ciudades son madres e hijas de los escritores.
La ciudad, misterio insondable de la laboriosidad humana (forzada, esclavizada, impuesta, social, pactada…), es el ámbito lugarizante de la experiencia socio-individual (subjetivizante-mundanizante).
Uno es lo que es, desdoblado (extrañado) de su experiencia cotidiana de discurrir entre los edificios y los vacíos contenedores por antonomasia.
La narración es el resultad de ese alejamiento…
Al tiempo es la fundación de la autoconciencia extrañada de vivir es el seno de una lengua en el interior de una urbe.
La ciudad es su narración.

3. Oráculo (18-03-11)

Teatro de los sentidos.
(Escuela de los sentidos (www.teatrodelossentidos.com)
Enrique Vargas
San Agustín de Guadalix 17-03-11.

Asistimos 3 personas del seminario (Master).
La experiencia es un juego proyectivo, un gran laberinto, en general oscuro, por el que se circula con paradas en ámbitos diferenciados en los que hay instalaciones o situaciones (instalaciones con actores que proponen o interactúan) enlazadas, hasta llegar a una parada final…
Los ámbitos lugarizadores…
Son:

1. Lugar de acceso. Lugar donde hay espejos que reflejaron partes de uno.
   Lugar de descalzarse.
2. Ascensor; lugar como un gabinete que translada…
   Serie de sitios. – situaciones.
3. Alguien hace elegir un paraje en una maqueta de una montaña… según se decida , se recibe un arcano del Tarot de Marsella.
4. Ante una maqueta de un territorio, se pinta una piedra plana y se sitúa…en algún enclave. Alguien te da algo para guardar.
5. En otro montaje, uno elige una piedra y la coloca donde se le antoja en una maqueta con agua, en el interior de un baúl. Del fondo se recoge algo….
6. Encima de una mesa llena de objetos pequeños hay una balanza… uno se coloca frente a los objetos (todos dispares) y elige dos que, colocados en los cestos del peso,… lo equilibran o lo desequilibran…
7. Maqueta de tierra… se hace un agujero con un dedo y se pone en él lo que te dieron en el paso 4.
8. Se coge una pequeña planta que se coloca en un espacio ajardinado.
9. Barro: se hunden las manos… de allí sale algo que hay que transportar.
10. Alguien te lava las manos y te las seca.
11. Unas manos cogen las tuyas y te hacen manosear una masa de hacer pan.
12. Piscina de granos de cereales… con alguien.
13. Te miden con una cuerda que luego se usa para soportar un peso. Se toma una vela y se coloca quemando la cuerda que, al quebrarse, libera el peso que aplasta la vela.
14. Andrógino que juega con tus manos. Luego se levanta y baila contigo.
15. Se pasa por un lugar de cuerdas
16. Se pasa por encima de un pozo.
17. Se pasa por un laberinto.
18. Se pasa por telas blancas.
19. Se atraviesa a gatas un corredor blando.
20. Se pasa por un pasillo con una tela que roza la cabeza.
21. Se pasa por un lugar donde hay algo incomprensible.
22. Mano, polvo, contacto, llave.
23. Cámara oscura… uno es guiado, te colocan contra la pared, la base gira… es una cama. No se ve nada.
24. Lugar con una puerta que se abre con la llave.
25. Cámara de descompresión.
26. Te dan té y un bollo de pan.

4. Oráculos. Teatro de los sentidos (10-04-11)

1. Proceso Individual y personal
2. Preparar una pregunta. Comunicarte con el Tarot
3. Enfocarte en el tema. Proceso preparativo meditativo. Proyectar tu problema, revivirlo, entrar en situación. Movimiento desde fuera adentro
4. Entraren el laberinto 1. Primera impresión de Impotencia. La importancia de la vista, la necesidad del tacto y la incomodidad de avanzar sin ver. 2. Introducción en estado de vulnerabilidad.

Encontrarte con la primera persona

1. Situación de confianza, explicaciones. 2. Situación de trampa, descalzarte. Segundo grado de vulnerabilidad. Rendirte en las condiciones del juego. Confiar en el proceso

¿La tienes?

Espejos de diferentes tamaños, iluminación baja, casi sensual. Contacto físico con el actor que va vestido de arlequín, de payaso quizás. Sentarse en la silla mirando al espejo, coger el papel del protagonista. A lado se sienta el actor, papel de consultor. Mirada fija.
Conducir ala primera sala-Ascensor, contacto físico que se rompe

El Ascensor

Decoración de un camerino. Espejo, silla, teléfono. Música de fondo suave.
Subir. Elevarte. Despegarte de tu identidad corriente. Listo para empezar

Segunda interacción.

Escenario de adivino. Mesa y cristales. Intenso olor a hierbas. La actriz una mujer vidente, vestida casi de gitana

Érase una vez una mujer que amaba mucho a *su hombre. Siempre estaba con él* como *su sombra. Un día el hombre decide deshacerse de* su *sombra. Junto con ella se fue su mujer. Los días pasaron y el hombre seguía* sin *su sombra. Después de un tiempo decidió volver* a *invitar* a *venir su sombra. Junto con ella regresó su mujer que jamás se volvió* a *separar de él.*•

Hay muchos caminos en la vida. Unos elijen andar por la montaña, otros por el campo, por los llanos, por el mar. Maqueta abstracta de telas. Lugarización del yo ahora

Tu nueva identidad. Vuelves a tener nombre. Arquetipos de tarot. Símbolo que llevas colgado. Sigues tu camino



"Centro informe del octógono. Potencia que abate los limites, cobra que hipnotiza el ojo de las puertas, las inagotables formas de la pasión que determinan el destino del pobre, el éxtasis, el espejo negro. La sustancia etérea, la multiplicación de los infinitos centros, la energía del yo interior. Déjame ser la sagrada bestia en donde anida un ángel."

Camino medio oscuro.

Siguiendo tu camino como el Loco, teniendo todas las posibilidades abiertas.

*"La abismal energía donde el pensamiento pierde sus límites, con la inocencia primera, el tiempo sin arquitecto. Espacio en el cuerpo infinito y Tiempo todo l*o *que sucede. Huyo de las palabras porque sólo son memoria y sin embargo mi silencio las sostiene. Al objeto que esconde cada palabra y* a *la palabra que esconde cada objeto'* EL LOCO. Oscuridad. Camino sin luz.





Tercer encuentro con un actor.

El Mago. Cara sin poder identificar la edad, rápido. Parece mudo. No habla, gesticula. Una piedra y un lápiz. Dibujar.

Segunda lugarización. Colocar tu piedra en su sitio. Donde parece que perteneces. Maqueta de un pueblo. Cajón que abre con una barca y una maqueta más detallada.

"Transgredir los rituales de la mente, sumergirme en los laberintos del sueño, surgir del vacío esgrimiendo el aura esplendorosa de mi *primer gesto.* "EL MAGO

Te saca una pequeña ostra. La posa en la mano. Esta es la respuesta en tu pregunta! Siguiendo el camino

"En este libro santo, se *contiene el* secreto *de los cambios infinitos. La* fe se resume *en el conocimiento de la ausencia de si misma. Hay cuerpo más allá del cuerpo donde mora el verdadero yo. Como navíos fantasmas habitados por un silencio de sombras, así mis palabras, fragmentos del fruto invisible, transmiten la dolorosa ausencia del plano indiferente que la esperanza declara superior.'"* LA PAPISA

Oscuridad. Miedo

Cuarto encuentro con un actor.

Parece un enano. Tiene barba. No habla. Escucha la respuesta. Entierra tu pregunta.

"El hijo perfecto vive en mí, *lo visto de carne. El alma de los muertos* en *mi vientre* se *hace luz. Exenta de vejez* y *de muerte, en un perpetuo orgasmo.* Es *difícil darse cuenta de que permanecer* es *sufrimiento, profundo* y *vasto,* es *el pantano del amor* a *sí misma."* LA EMPERATRIZ

Saca uno pequeño pote de flor. Lavarte las manos





Tercera lugarización.

Colocar tu flor en el sitio donde quieras que crezca tu respuesta. Espacio alargado, agua corriente, olor a tomillo y tierra

"Huye del verdadero sitio buscando un sueño para convertirlo en patria. El obrero que construye una mansión infinita, el ojo que palpita en el vientre del azar. Puente sobre *los barrancos del tiempo, actúa* como *cómplice del cosmos."* EL EMPERADOR

De nuevo oscuridad. Caminar sin ver





"¿Y *si nuestro corazón fuera un recinto sellado, desierta sala de espera, noche sin luna inteligente* y *eterna, podría acaso convivir el fuego con el agua, el agua con la tierra, la tierra con el aire, el aire con el fuego?"* EL PAPA

Seguir el camino, de pronto encontrarte en una casa.

Todo está blanco. Huele a lavanda. Ropa blanca colgada. Suelo suave blanco. Luz medio rosa. Sensación agradable como si se prepara para una boda. Escena de lo cotidiano

"Más allá del nacimiento y de la muerte, más *allá de la cadena de causas y efectos, sombras furtivas atravesando los espejos, tú y yo juntos, consuelo de los consuelos, seremos cuerpo del olvido.*" LOS ENAMORADOS





Encontrarte con la tienda de un mago.

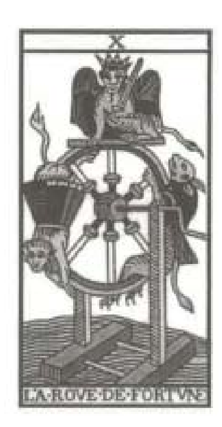
Coger una bola y dejarla seguir su camino. Varios metros de juego. La espiral, el camino predeterminado. El azar controlado. Sonido de llegada. Sonido metálico y limpio.

"Frente a *mí* el *hombre debe interrogarse* a *sí mismo, ver la muerte y la promesa de una vida eterna, entrar en los reinos que derivan, continuar la ascensión, hacer más lenta la caída, retomar al origen.*"LA JUSTICIA

Verte adelante de una mujer, una mesa y una balanza. Invitación para encontrar la justicia

Abre una cortina y atrás hay una escalera. Blanca y suave. Bajando hacia un nuevo mundo. Luz rosa.





"Alzo mi lámpara en medio de la locura y la ignorancia. La conciencia no me *sirve. El mundo* me *expulsa hacia un futuro múltiple donde el azar me otorga uno de sus innumerables caminos, anillo buscado que otorga* como *final el regreso al origen. No hago. Me sucede algo."* ELERMITAÑO

Bajar y seguir en la oscuridad.

"Desde el *insoluble centro sube* la *energía doble. La verdad es ilusoria al mismo tiempo que real, es superflua y es profunda, es línea recta y laberinto, es espada y balanza, bloque de granito y huracán. En tu interior actor y espectador se fundirán en un testigo ínsobornable.* LA RUEDA DE LA FORTUNA

Encuentro con una sala negra con poca luz.

Un laberinto dibujado con cuerdas en el suelo. Dos caminos se abren por igual.

"Centro de la esfera creciente que sin fin invade la oculta dimensión de la no-vida y la no-muerte, hacia delante atravesando el tejido de confines hasta llegar a *la meta que es antifaz del comienzo,* o *hacia atrás, de vacío en vació, de niebla, en niebla y, al mismo tiempo, impenitente"* EL CARRO





Atravesando la oscuridad, entrar en la habitación roja.

Todo está medio rojo. Una mujer-hombre, un andrógino, en una sala de bar de cabaret. Vestido de hombre con una gorra. Te desafía en la fuerza, manos y cuerda. Un pequeño baile seductor y un empujón para seguir el camino.

"Los gemidos morbosos de las esferas *subalternas, la insigne cristalización del ego, la lujuria delirante de los sexos que maldicen la reproducción, déjame entrar donde quiero, adorar al dinero porque hiede, establecer jerarquías y colocarme en la cima, pensar en el fruto, robar lo que* me *pertenece, matar hasta saciar* mi *bestia, lograr el triunfo sin respetar."* EL DIABLO.
(La abyección)

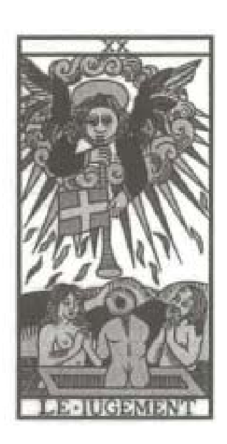
Camino oscuro.

Esquina con cuerdas. Parece un camino sin salida. El colgado

"He desceñido por las tripas del espejo acarreando mis palabras hacia su centro mudo, he asesinado a *los dioses que acechan en la carne, dado pasos sin huellas, cuelgo de un árbol que* es *mi madre. La mente debe extinguirse* a *sí misma naufragar en el océano de la sombra."* EL

COLGADO





Seguir en la oscuridad y encontrarte en un sitio que huele a quemado.

A fuego a metal. Un actor grande, calvo, medio salvaje está escribiendo. Te coge y te mide con un hilo relativamente grande. Tiene una máquina. Te ordena coger una pequeña vela. Coloca tu trozo de hilo en la máquina y por debajo la vela. Deja que se queme el trozo. Cae el martillo haciendo un sonido fuerte. Te acompaña, dándote valor, a la salida.

"Has buscado el núcleo donde ser y no-ser se funden. Si el cuerpo es *una cárcel también lo* es *el espíritu. Habita al mismo tiempo en los dos mundos, abre la puerta de tu sombra, haz un cáliz de tu cuerpo, rinde culto* a *la Suprema Voluntad.* "EL JUICIO

Una oscuridad profunda.

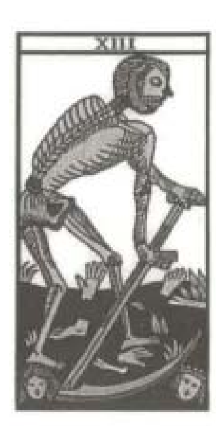
Camino sin ver realmente nada. De repente se oyen unas campanillas. Una luz pequeña. Un espacio mínimo, un túnel blanco suave ascendiente. Llegas a una piscina de trigo. Una mujer en blanco con los pelos sueltos te espera. Tiene la inocencia de una niña loca. Es la muerte. Juega con el trigo, juega contigo. Te da unos granos para moler. Cogiendo los granos molidos entras en otro túnel blanco y sales de su lugar.

"Te *sumerjo en la clausura para que estés por fin delante de ti mismo. Fuerza eterna que sólo cambia la forma, desintegra la idea que tienes de ti mismo,* yo *te otorgo la mirada del difundo. Nunca más esclavo de la gravedad, descubres una palabra muda liberada del calor de la lengua, tu silencio inunda la única palabra. Serás una esfera que se expande hasta alcanzar el misterio, punto donde se cruzan todos los ejes, nunca más te equivocarás de camino.*" LA MUERTE

La gallina.

Dar a comer a la gallina. Dos manos. Que cogen las tuyas y las ponen encima de una masa para pan. Sensación extraña y terror. Placer.
Empezar a amasar. Te da un pequeño trozo de masa.

"Orgasmo que viene del vientre de la tierra, sin ocultar, sin mostrar, sin elegir, purificada de la urgencia y de la meta, dejo escurrir el resplandor del cosmos para que en tu ínfima memoria se *revele el fundamento de* los *astros. Te enseño* a *morir para nacer de nuevo. "* LA ESTRELLA





Mesa con masas en formas diferentes.

Amasar y hacer tú lo propio. Al salir, lavar tus manos.

"Quien elimina de tus sueños el resplandor de la locura, quien cede tu rencor al silencio, crea un puente entre el fulgor y la ceguera, da al terror animal una coraza de nubes. Para que pongas las cosas en orden, te liberes de lo superfluo y *te aísles tratando de ofrendar* a *la impensable vacuidad una consciencia pura."* LA TEMPLANZA





Seguir el camino.
Una sala con una piscina con agua. Pasar encima de ella. Encontrarte con unas escaleras. Negras, duras. Bajarlas.
"Entre gritos de orgasmo, entrego el grano florido a *la vendimia. Una y otra vez estoy de parto hasta que el dios sea formado en tu carne. De menos en menos para llegar* a *la verdad has descendido hasta lo más profundo. La dualidad* se *funde y del pantano brota una consciencia completa.*" LA LUNA

Un hombre te coge y te hace seguirle.

El espacio es muy oscuro. De pronto arena en tus pies. se oyen niños jugando en la playa. El sol descansa en el suelo. Y el camino sigue como un laberinto.

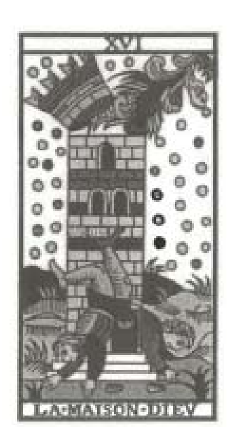
"Avanza por la maraña de sueños, atraviesa el río de la pasión demente, soy yo, soy *tú, soy tú y yo, la* suma *de todos los rostros,* hijos *de agua en busca de una forma, talentos que no escapan de su nombre, lugar santificado en el que puedes jugar* a *construir un nuevo mundo."* EL SOL

El hombre te conduce en una tabla perpendicular.

Te coloca bien y allí empieza la inclinación hasta el horizonte. Sensación de movimiento. Cambio de visión. Espacio oscuro sin ver nada. Sólo sentir las vibraciones de tu cuerpo.

"Espejo que se *rompe en trozos hexagonales, fragancia que perfora los diques de la memoria. Existe una puerta en la razón: convertido en viajero del esplendente* caos, *amalgama la red de* rumbos, *avanzas hacia la estrella que crece en el abismo.*" LA CASA DIOS LA TORRE





Cuando vuelves en la posición anterior, se ilumina una puerta cerrada.
Hay que abrirla con la llave que te dieron en tu recorrido.

"Cruza la puerta, oye el rugido de la primavera, porque soy aquella que nace de la tierra y sin embargo diferente de la tierra, aquella que en el magma es *una lámpara y en la blanca cima del fondo de un abismo."* LA FUERZA

Caminos más luminosos.
Laberinto sigues hasta llegar en un jardín que solo puedes verlo emergiendo la *cabeza* en ello. Sigues hasta llegar en la sala de descansar. Tu camino está casi terminado

"La unión con la madre, *no* más *espectador ni actor en el delirio, ni espectáculo vano nI adorno de ilusión. Viaja hasta donde* mi *materia* se *hace luz. Peregrino, mensajero de lo esencial,* es *decir de ti mismo, desdeñando los ensueños del pensar haces de todos* mis *caminos tu camino.* "El MUNDO





Espacio de meditación.
Té y pan, silencio. Escribir, dibujar. Recoger todos los pensamientos. Aclarando tu pregunta o tus respuestas. Actriz en el papel de camarera, de la dueña que te deja atravesar su casa. Escena de lo cotidiano
Último pase por la oscuridad. Un pueblo en maquetas, lámparas y los zapatos. Salida

5. Enlaces súbitos (15-05-11)

1. Culpa.

La culpa desprovista de carga moral puede entenderse como el fundamento del conocimiento / negación / transgresión / experimento pulsional…/ extrañante / extrañamiento.
Invento un sentido (sin mas) y los transgredo, o hago algo y lo enfoco como un contra, como una agresión…. Hago algo y después lo articulo como transgresión. Al hacerlo, invento la prohibición que da sentido a la transgresión supuesta.
La culpa podría estar en el centro de la subjetivación, del uso del lenguaje, de la curiosidad… la negación inicia elconocer.

Conocer es extrañarse.
No hay ideas. Hay impulsos activos (autopiesis, pulsión, catástrofe) que toma forma de acción transgresora, culpa extrañante, fundante.

2. Arbitrario. Significación. Metaforicidad.

Lo arbitrario es la abertura a lo impersonal, al poder del cuerpo, a la extrañeza asumida, alojada en el cuerpo.
Lo arbitrario es lo incausal, lo diagramal… el enlace libre declarativo… determinativo.

*

El hombre sólo produce respuestas, reacciones de encaje, adopción de estados (siempre contextuales) que, luego, demandan para ser descritos (o explicados) causas motivantes que se enuncian con forma de preguntas.

*

Pero en el hacer apasionado (liberado), se arrastra la extrañeza, lo insólito (lo arbitrario), lo desconocido, lo inalcanzable…
La extrañeza aparece junto a la insignificancia, a la sorpresa.
Significar, después, es desentrañar, buscar un ámbito de sentido en el que lo extraño devenga cotidiano.
La búsqueda de la polisemia es la entrada en la metaforización, que supone el ensayo de sucesivos ámbitos de significación para encuadrar los mismos objetos / aconteceres.
Designificar es abrirse a la extrañeza.
Significar es acometer la extrañeza hasta hacerla con-sabida.
La metáfora es el vehículo del extrañamiento controlable y el patrón de lo extrañante admirable… del pensar asumible… (Lizcano).

3. Magia – Admiración – Travesías – peripatos – academia.

Magia es leer el mapa (líneas de trayecto) invisible de destino incrustado en un ambiente dado.
Es, instalado el mago en una situación concreta, ver la geometría que la sustenta (para Baudelaire, ver la muerte) y entrever en sus polos e intersticios los símbolos ausentes o presentes de significancias que incitan a inventar historias asociativas ilimitadas (Atlas).
Ser mago es ver el entorno como soporte de una esquematización mnemónica que desencadena historias de destino.
Es ver el mundo como una figura difusa de un tarot genérico.
Es ver el mundo como un diagrama mnemónico, como un jeroglífico de enlaces y desplazamientos simbólicos.

4. Cuerpo – Edén

Ver el cuerpo como el jardín inalcanzable de la felicidad es abrir su sentido vivencial al nacimiento de todos los mitos de la hominización.
Cuerpo. Edén dependiente del entorno que, a su vez, envuelve la sujeción de algo que asoma entre impulsos impersonales, palabras, interacciones.
Quizás el misterio y la prohibición del cuerpo está en el mecanismo reproductor que contiene y que funciona sin permiso (por su cuenta), y que interfiere en todo lo que es paroxismo y quietud.
Se pierde el cuerpo como jardín cuando se especializa la sexualidad con el acontecimiento de verse reflejado (narcisismo) (hay más cosas).
El cuerpo utópico es el Edén y está en un Edén… y expulsado de él.
Quizás el mito del Edén sea el arquetipo de la lugaridad-lugarización.

6. Transitar (30-05-11)

Ir, trasladarse, moverse… desplazarse…
Transitar es estar en camino…
Separarse de la quietud. Abandonar un ámbito previo…. Hacer camino.
Transitar funda el lugar exterior como no lugar… lo desintegra, lo banaliza,… lo transforma en medio espacial.
Pero el transitar (flanear) es buscar la interioridad por encima de todo. Germen de toda lugarización.
Transitar en-sí-misma y genera en la exterioridad la trama del tránsito…
Lugar geográfico, geométrico, de camino entre hitos significantes.
Transitar es el origen de la mirada que encuentra el umbral de la muerte mientras se desplaza.
Transitar es la escuela de mirar el todo como aglomeración de algos que nos miran.
Transitar es discurrir, volar, narrar, escribir, trazar, leer, escuchar… danzar… es atravesar la extrañeza y la lugaridad por su centralidad, por su núcleo resistente…
Primero hacer,… luego pensar.

7. El teatro de la memoria (1) (01-08-11)

De Giulio Camillo /1480
A partir de la Tesis de A. Gutierrez K.

En vez de ocuparse del sentido gnóstico-enciclopédico-organizador del "teatro de la memoria", la tesis lo perifrasea, lo manosea a partir de citas, sin llegar a calar en su pretensión cognitiva.

*

El teatro es un artilugio espacial (como un dibujo, o la planta de un poblado) donde colocar símbolos condensadores del saber, organizados gnósticamente.
Quizás el artilugio sea una especie de gran Tarot, o de gran marco astrológico, o gran Arqueometro, o de gran Biblioteca de la Memoria (como la de A. Warburg) (Templo de Salomón).
Un lugar para emplazar los pathos formal radicales (un mueble, una disposición mental o grafica). Un teatro vitrubiano- para verlo desde fuera, desde la escena, desde arriba.
Las gradas del teatro, divididas en 7 niveles y en 7 sectores (49 cajones) son los lugares donde ubicar los arcanos…

*

Arcanos condensados en números o letras (Talmud), o en símbolos míticos o artefactos, o prótesis manipuladoras.
El tesinando no debe conocer el simbolismo de los números, de las letras y los arcanos (alquímicos).
Y sobre este dispositivo, el relleno de los cajones con partes del sistema general de los saberes, (esto no lo desvela la tesis), un conjunto de estrategias para trazar figuras o caminos entre los cajones, otro conjunto de indicadores apotropaicos para condensar símbolos y, por fin, unas reglas analógicas para fabricar discursos rememoradores.
El teatro de Camillo parece ser un archivo (biblioteca o fichero) en el que colocar referencias, encuentros, iluminaciones, etc.
Aunque no sepamos ni como se rellena ni como se recomienda usar.

Ars redonda, ars cuadrata.
Pueblo, casa, castillo interior.
Mandalas, mapas del paraíso y del cosmos, plantas de edificios, etc. teatro, biblioteca circular, son los lugares (cajas) para colocar el saber.
Luego esos lugares ordenados ya son significantes, como lo son los modos de clasificarlos y recorrerlos.
Y por fin los símbolos, gran acumulo de significaciones resonantes condensadas en números, lugares

geométricos, letras sefiroticas, figuras míticas, atributos.
De esto la tesis no dice nada.
Quizás el teatro de Camillo añada a lo visual la sonoridad del vacío (Vitrubio y sus teatros).

8. El teatro de la memoria (2) (02-08-11)

1. Artes de la memoria/oratoria
Cicerón
Quintiliano
Virgilio

2. Tradiciones-gnóstico-mágicas.
Cornelio Agrippa – “De occulta philosophia”
Trismegisto – “El Corpus hermeticum”
“Sefer Yetzirah”
“Zohar”

3. Neoplatonismo
Marsilio Ficino
Francesco Colonna – “Hypnerotomachia Poliphili
Pico della Mirandola – “Conclusiones nongental“, “Heptaplus”, “Discurso de la dignidad.”
Francesco Giorgio – “De Harmonia Mundi”
Giordano Bruno – “Corpus Iconographicus”
Tommaso Campanella – “Ciudad del sol”
Ecole Tasso – “Tratado”

4. Otros referentes
Robert Fludd – “La naturaleza como espejo del arte”
Cesare Ripa – “Iconología”
Tomaso Buzzi
Eugenio Garin – “Hermétisme et Renaissance”

5. Estancias de las maravillas
Wunderkammer – Gabinetes de colecciones, lugares de inspiración y trabajo (lugar del saber).
Ready made.
Atlas – ámbito de imágenes personales
Escritorios. Archivos.
La red.

Estos artificios proponen artilugios externos correspondientes con la organización de la interioridad.
Así se produce el invento de lo interior como territorio recordable y fijable, como reflejo del exterior. Y viceversa.
La exploración del interior comenzada en la gnosis se completa en el barroco. Es fruto de la locura (de Erasmo) neoplatónica (Renacimiento) de la reforma (hermenéuticas) y de la contrarreforma (misticismo y ascesis imaginal del terror y la beatitud extática).

9. El teatro de la memoria (3) (02-08-11)

1. Conexión hombre/universo

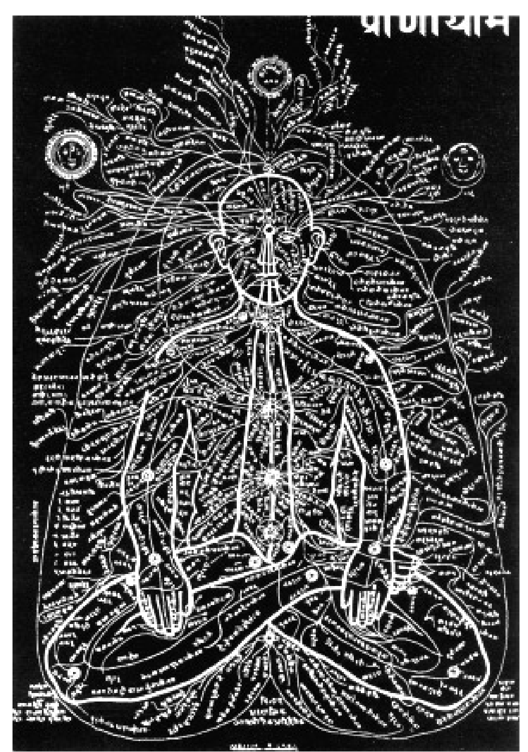


Diagrama hundú mostrando los "nadis" o canales Sutiles del ser humano, cifrados en unos 72.000, Que permiten la integración del hombre con el Universo.

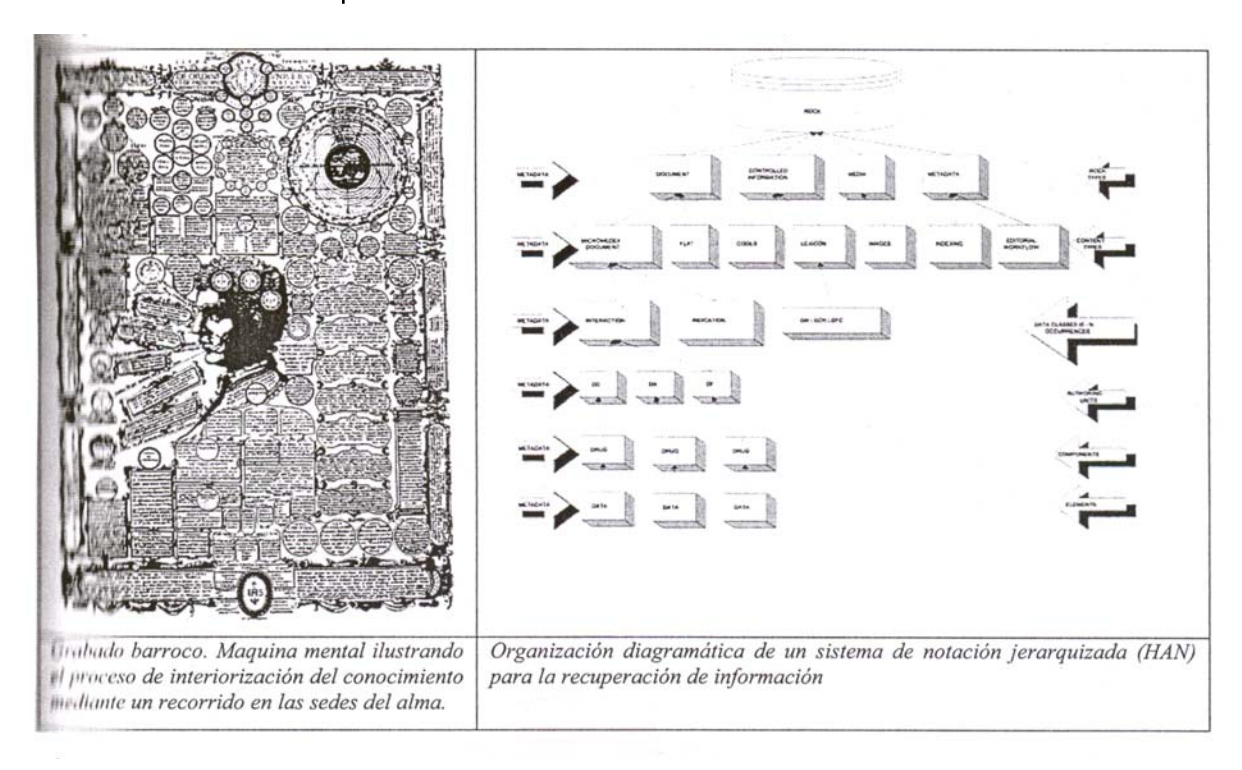
El hombre interactivo medieval

2. Memoria

PRINCIPALES ÉPOCAS DE OS PALACIOS DE MEMORIA			
	Clássico	Moderno	Post-Moderno
Ambito	Personal	Comunitario	Por especies
Manifestación	Proezas individuales de memorizacion; iconos	Librerias	Librerias digitales/Internet
Aplicaciones	Retórica; trasmisión de tradiciones orales	Conservación del saber	Generacion automatica de contenidos
Herramientas y Técnicas	Memoria natural y artificial	Catálogos; glosarios; repertorios; jerarquias taxonómicas; procesos automatizados en la fase final	Ubicuidad, bibliotecas virtuales, contenidos almacenados en sistemas RDDMS/CMS
Principales Limitaciones	Entre tres y diez años	Degradacion de los medios fisicos; coste de mantener los soportes documentales; barreras lingüísticas.	Formatos incompatbles de las bases de datos; legislación de proteccion de datos: mecanismos de censura gubernamental y empresarial.

Los palacios de la memoria suelen incluir una taxonomia jerarquizada para el almacenamiento de los datos en un Repositorio en formato XML. El bibliotecario virtual (Jerarquía) asigna a cada uno de los

datos tratado como un objeto (authorising units) determinadas propiedades que permiten su localización mediante un amplio número de criterios.



Grabado barroco. Maquina mental ilustrando el proceso de interiorización del conocimiento mediante un recorrido en las sedes del alma.

Organización diagramática de un sistema de notación jerarquizada (HAN) para la recuperación de información

3. La cabala

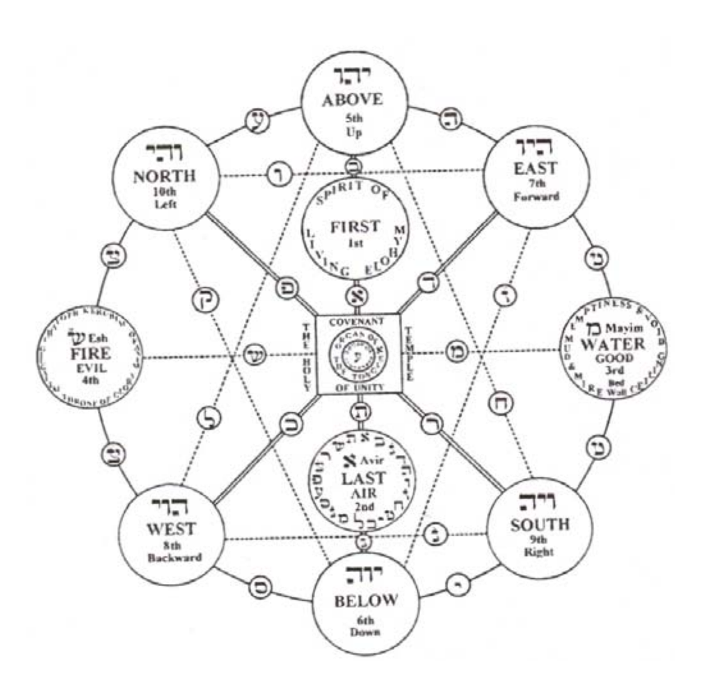
SEFIROT	CIELO	ATRIBUTO
Kether	El primer motor	Unidad
Hokhmah	Octavo cielo	Inteligencia
Binah	Saturno	La razón
Hesod	Júpiter	La concupiscencia superior
Gevurah	Marte	La irascibilidad superior
Rahimin	El Sol	El libre albedrío
Netsch	Venus	Aquello que permite que cada cosa alcance un nivel superior
Hod	Mercurio	Aquello que permite que cada cosa degenere hacia un nivel inferior
Yesod	La Luna	Mezclas y posiciones diversas
Malkuth	Los elementos terrestres	El poder del mundo supraceleste

“los más antiguos y más sabios escritores han tenido siempre la costumbre de exponer en sus obras los secretos de Dios bajo oscuros velos (…) Y esto es confirmado por el ejemplo de Moisés, el cual, cuando bajó del monte en el que, a través del ángel, había hablado de nuevo con Dios, no podía ser contemplado por su pueblo si no se cubría el rostro con un velo'. También los apóstoles, tras ver a Jesucristo transfigurado, o sea, cuando éste ya casi había abandonado la pesantez del género humano y se acercaba a la gloria de la divinidad, se postraron al no poder mirarlo a causa de su débil condición.”

Este pasaje nos aporta dos elementos importantes para la comprensión del pensamiento hermético renacentista. En primer lugar, el saber se presenta velado, podríamos decir, proporcionalmente

velado en un juego de refracciones de la luz en función de su distancia de la luz primigenia. Este sería el motivo de la jerarquía del conocimiento y de los distintos saberes, oficios y profesiones. En segundo lugar, no es posible una aprehensión o visión frente a frente del hombre y la divinidad desde el conocimiento. La pesantez de la humanidad precisa una depuración comparable a la separación del oro de otros metales y de la escoria en los procesos metalúrgicos .. La acumulación, más o menos ordenada o artificiosa del saber, colocaría al hombre en un recorrido horizontal en el primer grado del teatro. Sin embargo, la finalidad del Theatro de Camillo implica un ascenso vertical, una trascendencia o refinamiento progresivo de cada individuo para acceder a los saberes superiores. Este recorrido precisa no tanto de un querer conocer sino de una actitud determinada ante el saber, requiere un cambio de episteme por parte de cada uno de os es espectadores que acceden al teatro.

Posiblemente los dos textos cabalísticos que ejercieron una mayor influencia sobre Giulio Camillo fueron la Sefer Yesirah *(El Libro de la Formación) que fue traducido al latín a finales del siglo XV, y cautivó a numerosos cabalistas cristianos, sobre todo, a Pico della Mirandola y al cardenal Egidio di Viterbo y la Sefer Ha-Bahir (el Libro Fúlgido). Ambos representan el legado más significativo entre el esoterismo antiguo y el pensamiento cabalístico medieval y moderno. Las sentencias gnómicas expuestas hacen referencia a la mesura y al ritmo de la creación. El sistema decenal, que se corresponde con las potencialidades divinas (sefirot), y las veintidós letras del alfabeto hebraico se convierten en los elementos básicos de un juego de simetrías y de correspondencias que aúna lo real en un vínculo indisoluble.*



Al inicio de esta obra se explica que Dios creó al mundo con tres registros: la escritura, la numeración y el discurso. En el primer capítulo, el autor, describe las diez sefirot, cinco indeterminadas y cinco determinadas, opuestas unas a las otras. (v.2). Las sefirot tienen un aspecto fúlgido y no están delimitadas por confín alguno. (v.9). Las diez sefirot y las veintidós letras fundamentales del alfabeto están engranadas en una rueda con doscientos veintiuna puertas. Esta rueda gira hacia delante y hacia atrás. (v.18). Este aspecto dinámico de la creación y la imagen de la rueda son temas recurrentes en la obra de Giulio Camilla. De modo explicito aparece en su tratado De la Matenia *que contiene el diagrama titulado Gorga o Figura del Artificio. La figura muestra una rueda con catorce radios, cada uno de ellos funciona como un conmutador del discurso (Alejamiento del Lugar/Presencia del Lugar, Partida con la Vida/Salida de la Vida, etc.) elocuente. "*Imaginemos que este círculo sea como un torbellino del cual parten catorce riachuelos a modo de radios, siete hacia la derecha y siete hacia la izquierda, cada uno de ellos dispuesto mediante un sistema de oposiciones, en la que cada uno de ellos está confrontado por su contrario *(. ..)"*[1]

Este modo de estructurar un discurso Oa Materia) mediante conceptos opuestos, evidentemente

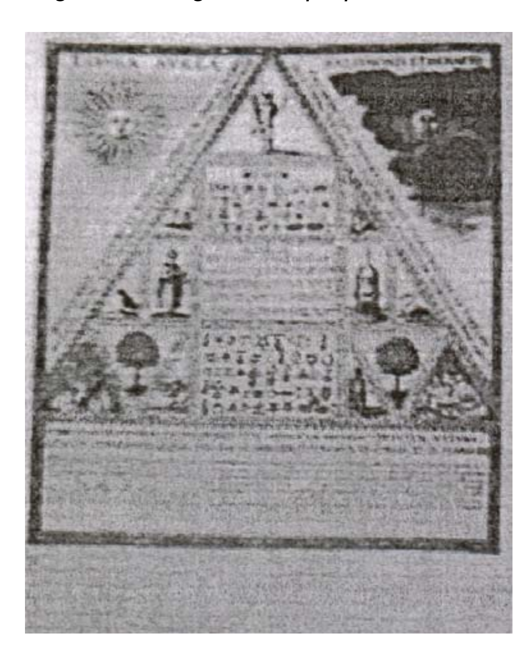
---

[35] *Camillo Delminio, G., L 'Idea del Teatro e altri seritli di Retoriea, Edizioni Res, Turín, 1990, p. 138.*
[39] Mino, *G., Alchimia e Iconologia,* Forum Edizioni, Udine, 2006. 40 Giulio Camillo, op. cit., p. 113.

guarda semejanzas con el código binario utilizado por la (…)

4. La alquimia

*Como señala Millo Gabriele "*en lo más profundo de la estructura del signo alquímico y de su formación confluyen por vías diversas algunas de las formas principales de la gnosis de la Antigüedad, la geometría pitagórica concebida como ciencia de las proporciones universales que determina las proporciones y cánones musicales, médicos y astronómico, así como el arte de la retórica clásica que avala la lógica combinatoria; la especulación sobre el valor místico de las letras del alfabeto derivará de la tradición cabalística, así como de la cristiana e islámica (...).*"[39] Cualquier interpretación de la obra de Giulio Camillo debería realizarse partiendo de la formación y principal actividad de este autor, la oratoria. En un texto polémico de carácter satírico atribuido erróneamente a Erasmo de Rótterdam, Ciceronianus, escrito hacia 1527, se hace referencia a dos de los oradores más brillantes de Roma, Pietro Fedra (Tommaso Fedra Inghirami di Volterra) y Giulio Camillo. En los tratados u opúsculos de Camillo, la elección de los términos, en muchas ocasiones explicando su origen etimológico, nos proporciona una importante vía hermenéutica.*



*Una de las referencias más enigmáticas de L'Idea del Theatro se contiene en la tercera grada, el Antro, refiriéndose a uno de los objetos con mayor carga simbólica de la historia, L' Arca del Patto. "*Había asimismo) flores) en cuyo significado radica el secreto de todos los secretos) que solamente es lícito revelar a su tiempo y por los designios de Dios*"[40] En un texto todavía inédito de Giulio Camilla, cuyo título es precisamente La interpretación del Arca del Pacto,[41], las conexiones entre el sistema de conocimiento universal de Camilla y la alquimia son particularmente evidentes. Según Vasoli "*el texto es fundamentalmente un ejemplo de exégesis simbólica de textos y tradiciones simbólicas sujetos a un determinado "tratamiento" que los transforma en el testimonio de una "verdad" esotérica que estaría constituida por una urdimbre de temas neoplatónicos, herméticos, cabalísticos, pitagorzcos y caldeos. Giulio Camillo, de hecho, declara en esta obra que ofrece la "Verdadera Comprensión de los tres mundos, a saber, el Supraceleste, el Celeste y el Mundo Inferior. "42 *A juicio de Lina Bolzoni, este texto* "confirma el estrecho vínculo que existe entre el pensamiento de Giulio Camillo y la alquimia y las doctrinas metajisicas y (…)

[40] *Giulio Camillo, op. cit., p. 113*

[41] *Camillo, G., "*Del/'lnte/preta:::ione del/'Arca del Palio*", manuscrito B. dei Gerolamini, codo S.M. XXVIII.*

[42] *Vasoli, C., "*Osservazioni su Alcuni Scritti "Religiosi" di Giulio Camillo*", Quademi Utinensi 5/6, Del Bianco Editore, Udine, p. 22.*

5. Las estancias de las Maravillas

Otra aproximación importante al teatro de Giulio Camillo lo constituye la estancia de las maravillas, también denominadas wunderkammer*. La fascinación por Oriente unido al descubrimiento por España del continente Americano y los viajes de mercaderes y diplomáticos italianos por Persia y Asia Menor multiplicarán las posibilidades de reunir prodigios y objetos insólitos procedentes de otras culturas que serán objeto de estudio minucioso por los humanistas. En los países de la Contrarreforma, los gabinetes de curiosidades surgirán en el entorno de la nobleza vinculada a los reyes o a la curia papal, mientras que en los territorios protestantes, particularmente en los Países Bajos, serán una manifestación del creciente poder de la burguesía comerciante y de una curiosidad muy vinculada a la actividad empresarial. Como señala Adalgisa Luglia "*El juego de invitar al espectador a entrar en el bastidor, en el taller del artista, será una constante del arte del siglo XIX*",*[70] *El recorrido del gabinete depende de la curiosidad del espectador, el cual, en el curso de su paseo por las vitrinas, descubrirá asociaciones imprevistas, nuevos vínculos o conexiones que modificarán en muchos casos su itinerario previsto. Percepción comparable a lo pretendido por los comisarios de muchas muestras de arte contemporáneo que prefieren primar la relación casual de asombro o fascinación con la obra de arte, a imponer un recorrido basado en salas ordenadas mediante un sistema cronológico o temático.*

El gabinete además, funciona como un espacio total, donde el coleccionista en muchos casos busca efectos espectaculares en la decoración de los muros, lunetos, bóvedas y en cada detalle del mobiliario y de las vitrinas. Podemos hacemos una idea de esta búsqueda de la intensificación máxima entre forma y contenido en la sala conocida como la Tribuna *del Palacio Grimani en Venecia, sede la bellísima colección arqueológica de Giovanni, -el sobrino de Antonio Grimani-, coronada por un elevadísimo lucernario que contribuye al efecto escénico pretendido de sobrecoger al espectador.*

"Una arquitectura a escala reducida concebida para una caja con objetos dispuestos conforme a un proyecto iconográfico preciso y con un cálculo atento al contenido de las imágenes y a su dosificación, para poder calibrar los efectos que pueden producir una larga y continuada frecuentación". [71]

En un ensayo muy perceptivo, Lina Bolzoni ha puesto de manifiesto las posibles similitudes entre la colección de objetos preciosos y raros, naturales y artificiales que Francisco 1 de Medicis mandó disponer en una estancia del Palazzo Vecchio (denominada incorrectamente, el "Gabinete") y el teatro de la memoria de Giulio Camillo.

"que se basa en la idea de una coincidencia entre la estructura de las cosas y-del modo de designarlas, una profunda coincidencia entre el mundo divino, el mundo natural y el mundo de las acciones humanas (…). J. Las figuras, en su mayor parte mito lógicas, que identifican los distintos lugares del teatro constituyen la expresión de un orden, haciéndolo visible. Las estructuras universales de las palabras y de las cosas, se decía, componen un orden propio que no es arbitrario sino que respecta el orden profundo del universo, permitiendo recorrer, independientemente del punto que uno parta, los nexos que unen las cosas, y de este modo, recordarlo todo". [72]

Sin embargo, hay que tener presente que entre el gabinete de curiosidades renacentista (ver imagen supra) y el gabinete barroco asistimos a un cambio importante de episteme. En los primeros, el saber está más vinculado a los palacios del saber de la memoria tradicional y, por tanto, los objetos se disponen en las vitrinas para ser contemplados como imágenes simbólicas. En los segundos, se percibe la progresiva escisión del arte y la ciencia y de una concepción del saber taxonómico. Los estratos del saber requieren muebles, con varios cajones, situados a distintos niveles, para mostrar la jerarquía existente entre las distintas disciplinas, cada una de las cuales se presenta al espectador debidamente compartimentada.







Marcel Duchamp, Boîte en Valise (1935-1941) Herbert Distel – Museum of Drawers, (1970-77).

*El Gabinete de Curiosidades ha sido la fuente de inspiración de numerosos creadores del siglo XX, como Marcel Duchamp, cuyas reflexiones visuales tienen el mérito de arte en el territorio del fin del arte, o del artista suizo Herbert Distel que generó un museo portátil compuesto por diminutas galerías. Los cajones de su mueble-museo incluyen obras de más de 500 artistas a los que había invitado a participar, algunos conocidos internacionalmente como Picas so, y otros, procedentes de movimientos vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX. Según Distel, "*los museos, particularmente los de arte, son lugares donde somos conscientes del paso del tiempo. Su labor es actuar como un tarro de conserva en la que el objeto aparece preservado en su tiempo. Pero a través de dichas obras, también asoma el reflejo del artista, que sale, por así decirlo del devenir temporal, para convertirse en algo eterno."

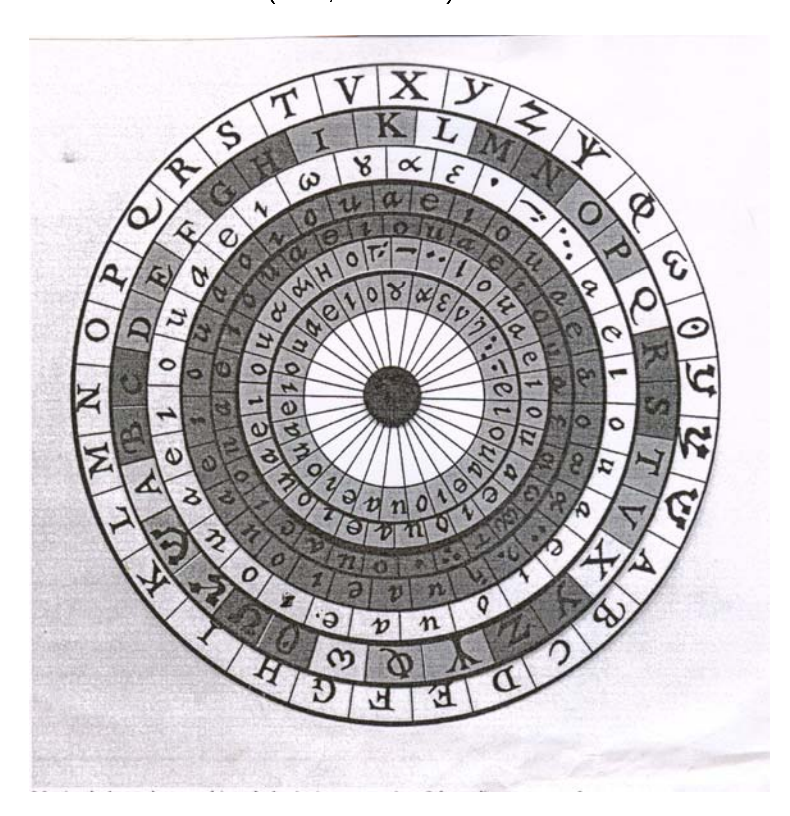
6. El arte de la memoria

"Se eligen lugares lo más espacios posibles, caracterizados por tener una disposición semejante, por ejemplo un gran palacio dividido en muchas salas. Se retiene con cuidado, en el alma, todo aquello que hay de notable en dicho palacio de modo que mediante la reflexión se pueda recorrer todas sus estancias sin experimentar agitación alguna ante los objetos (...). Aquello que he descrito para un palacio puede aplicarse también a los edificios públicos, a una avenida larga, al perímetro de la

ciudad, o incluso a los escaques (...). En suma, es necesario disponer de algunos lugares que pueden ser reales o ficticios, así como de imágenes o símbolos que siempre son ficticios. Las imágenes son como caracteres donde anotamos aquello que debemos consignar a la memoria: como dice Ciceró1l, utilizamos los lugares como tablillas de cera y las imágenes como las letras de U1l alfabeto (...).”[77]
Quintiliano, “Institutio oratoria”

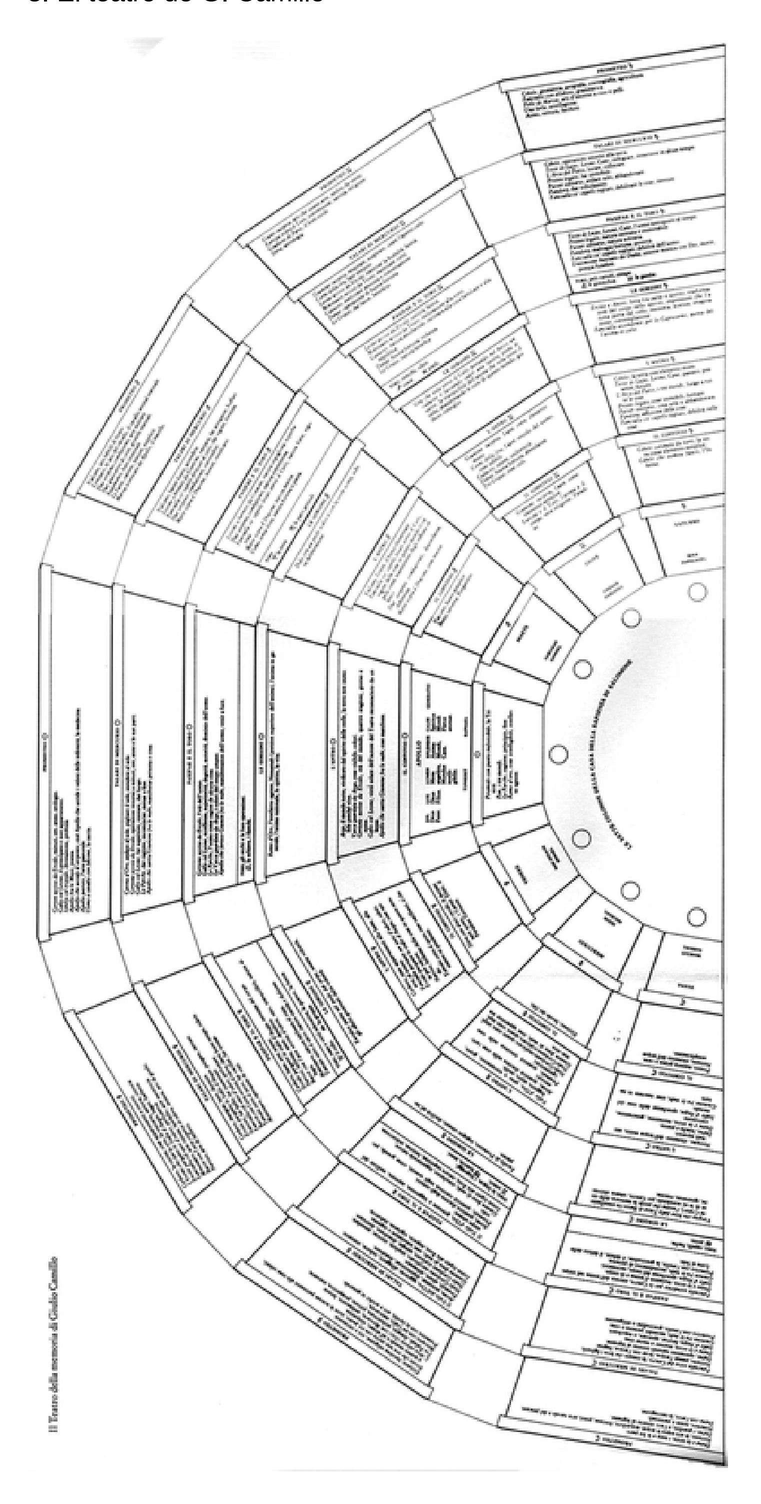
La metáfora del tesoro de la memoria es muy antigua y en el ámbito metafórico del almacén es posible agregar una serie de metáforas conexas, como aquella del "thesauro". Inicialmente, el término de origen griego hada referencia al lugar donde se almacenaban objetos valiosos, en muchas casos heterogéneo s, tales como joyas, dinero, reliquias religiosas y documentos oficiales. En la lengua italiana, por ejemplo, el término "scatola" (caja) deriva de un vocablo de la lengua alemana antigua, skatt (schatz en alemán moderno) que significa tesoro. La caja contenedora de objetos suntuarios, el cofre, experimentará un proceso de aumento de escala a lo largo de la historia, el baúl, el escritorio y finalmente, la estancia o el gabinete de las maravillas. Escala que podemos recorrer en ambas direcciones, incremento exponencial del espacio físico de la memoria: los archivos y bibliotecas tradicionales o reducción exponencial de la ocupación física mediante la creación de memorias virtuales. Los maestros de retórica clásicos consideraban que el verdadero tesoro es la memoria que viaja con nosotros.

7. Ars combinatoria (letra, números)

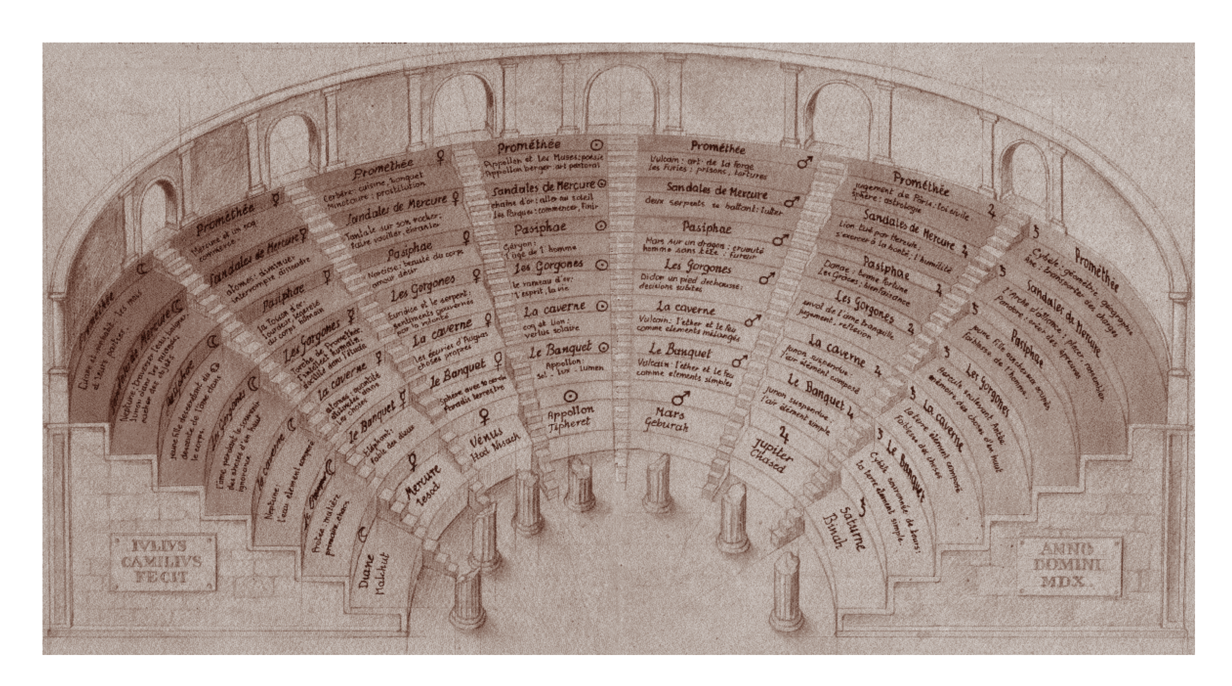


Moviendo la rueda y combinando las imágenes con las sílabas se pueden generar un gran número de vocablos que representan otros grupos de imágenes. De hecho, cada imagen del sistema mnemotécnico de Giordano Bruno hace referencia a una letra o a una sílaba de modo unívoco y, por tanto, cada conjunto de imágenes se remite a su grupo de sílabas o de letras correspondientes.

8. El teatro de G. Camillo



Il Teatro della memoria di Giulio Camillo



"No era un libro, ni tampoco un simple mecanismo, debía tratarse de una especie de enciclopedia universal ordenada según criterios astronómicos, cabalísticos, místicos o mágicos. Cada una de sus partes individuales estaban dispuestas en torno a la pared semicircular del lugar en forma de anfiteatro y unidas unas a las otras mediante sistemas mecánicos. El aparato permitiría a cualquiera que lo utilizase obtener todo el conocimiento o lo que pudiese ser formulado respecto a un determinado argumento), (...), pudiendo tal persona expresarse sin dificultad en cualquier lengua de las más evolucionadas según el estilo o fraseología de una época o de un determinado autor (...). Este artefacto, para entendemos, podría compararse a .los llamados "cerebros electrónicos" tan presentes en las publicaciones de nuestros días". [97] (F. Yates, "El arte de la memoria").

"(…) en el teatro de Giulio Camillo, la función normal del teatro se ha invertido; no hay un público sentado en las gradas que contempla el drama que se desarrolla en la escena. Hay un único espectador en Teatro situado sobre el escenario orientado hacia el auditorio donde contempla las imágenes dispuestas en siete puertas y en siete gradas ascendentes." [110] (F. Yates, "El arte de la memoria").

"Utopia, que según el profesor Barbieri *"por tanto, no resulta extraña la sugerencia de Giulio Camillo que había sostenido la validez de la contemplación de su "teatro de memoria", impresionante estructura retórico-mnemotécnica capaz de contener todo el universo del conocimiento (...). Y, de hecho, podemos constatar bastantes indicios de la influencia de Giulio Camillo sobre el pensamiento de Scamozzi a partir de algunos capítulos de su Idea en los cuales hace referencia a la importancia de la Retórica y a la definición de la figura del arquitecto entendida como filósofo y orador, y al desarrollo estructural del teatro concebido como un gran teatro metafórico, todo lo cual remite sin lugar a dudas al pensamiento de G. Camillo."* [102] (Actas C. Int. di Studi di Architettura, 20006).

9. Conclusiones de la tesis

LA VIGENCIA DEL PROYECTO DEL TEATRO DE LA MEMORIA DE GIULIO CAMILLO DELMINIO EN EL MARCO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

La novedad de la concepción de Giulio Camillo reside fundamentalmente en su análisis de la operación clásica de la "imitatio*".*

1. *Fue posiblemente el primero en Occidente que diseñó un "contenedor" para todos los* "topoi" *generados a lo largo de la historia.*
2. *El cuerpo humano es concebido como un microcosmo, mediante el cual resulta posible acceder por analogía a todos los elementos del macrocosmos.*
3. *Giulio Camilla había proyectado la construcción de un espacio donde resultaba posible*

archivar las distintas ramas del saber. Este "archivo" tenía la forma de un teatro diseñado conforme a los siguientes puntos:

EL DISFRUTE UNIVERSAL. El recorrido del teatro surge de una emoción generada por la belleza. Las imágenes, dispuestas en las gradas, pueden equipararse a los iconos modernos incluidos en los programas informáticos, que invitan al espectador a navegar e interactuar con dichos iconos.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MÁQUINA SIN LÍMITES LINGÜISTICOS. El prototipo de Camilla se basa en la premisa del acceso universal al contenido de las imágenes independientemente de la lengua de cada usuario. Podemos afirmar, por tanto, que el teatro de la memoria aspira a reorganizar y sistematizar todos los saberes de la época convirtiéndose en el precedente de la hipertextualidad en la era digital.

UN SISTEMA INTUITIVO QUE APROVECHA LOS TROPOS DE LA RETÓRICA. "Y en los vastos territorios de la mente, por tanto, es donde la memoria constituye sus "lugares" y sus imágenes, pero no excluye en modo alguno -y en muchos casos, más bien, presupone- que se crea un juego de reenvíos, interacciones con lugares e imágenes exteriores creados por pintores, arquitectos, escultores, e incluso, con las palabras de los poetas y de los escritores". [128]

EL VÍNCULO CON LOS NEXOS CLÁSICOS DE LA CULTURA. Tan solo un individuo, Viglio Zwichem, el confidente de Erasmo de Rótterdam, tuvo la fortuna de poder acceder al famoso Theatro, del cual, en dicho periodo, Giulio Camilla había construido una maqueta, lo que permitió a Zwichem hacerse una idea sobre qué era exactamente dicho artefacto.[129] La estrategia de interacción del espectador/usuario presuponía en cualquier caso un recorrido. En el fondo, los estudios realizados por Giulio Camilla Delminio en la escuela hebrea de Padua, donde aparentemente recibió una sólida formación en el estudio de la cábala, tendrán una influencia en su concepción de un teatro global, que ofrecería un número prácticamente infinito de recorridos, debido a su diseño rizomático y no reticular.

[128] Camillo, G., (ed cura di Lina Bolzoni), L 'idea del theatro, Sellerio editore, Palermo, 1991, p, 14.
[129] Guerra, N., Vita di Giulio Camillo Delminio, recurso electrónico: www.filosofico.net.

10. El teatro de la memoria (4) (02-08-11)

De Giulio Camillo.
Comentarios.
Marc Augé en la guerra de las imágenes dice que las representaciones son para los primitivos (de América) como certificados de haber hecho un viaje al más allá en el interior de los libros sagrados.

*

La condensación cifra, figura geométrica, palabra dicha, palabra escrita, llevan a pegar la palabra-cifra-figura con la energía-estado-causa cósmica general.
Todo está en todo.
Lo grande es como lo pequeño.
La obra cósmica canta la grandeza de su creación.
Todo resuena en armonía.
Todo ya estaba.
La palabra todo lo atraviesa.
Hay un relato (hecho de varios relatos) que ilustra y anticipa todo suceder.

*

Los artífices del arte de la memoria descubren el sistema de estancias-lugares memorables en que se

incluyen imágenes poéticas y se instituyen recorridos. El recorrido es la impronta mnemónica que lleva a las figuras ubicadas que son el acicate del recuerdo. El recorrido es el argumento.
Los músicos usan su cuerpo y su danza como locus-pathos de su fluir musical.

*

El énfasis mnemónico se pone en las figuras del sufrimiento, del horror y en las imágenes de herramientas proteicas para hacer labores o practicar rituales.
A esas figuras se les ponen nombres y los nombres, hechos con letras (que son números), dan cifras cabalísticas (suma cabalística de las cifras básicas).

Luego, la cabala, como la Astrología, la Alquimia y el Tarot, superponen a estos cifrados un nº finito (22) de figuras míticas vinculadas a leyendas-caracterológicas y de destino. Son los arcanos, las casas, los planetas, los polígonos regulares, y las notas armónicas.

11. Lastre cero (25-02-10)

Up in the air.
Avatar…
Cambio de vida. Salto de etapa.
Viajar ligero de peso.
Resolver todo y desprenderse de todo.
Hacer y soltar.
Proyectar es tomar postura respecto a lo inevitable que ya está en marcha. Hay cosas ya en acción, cosas que se desencadenaron y se desarrollan de acuerdo a leyes físicas y sociales establecidos.
En medio de esas sinergias inseparables, cada uno tiene que situarse y decidir que hacer.
Esto es proyectarse existencialmente.

12. Lo privado y lo público (16-01-11)

M. vargas Llosa (E.P. 16/0/11).
Extraño alegato, lúcido a veces y fascista otras que analiza el mundo de la noosfera informativa creada por la red…
Habla de Wikileaks como de una inapropiada apertura que intenta diluir lo privado en lo público (para él, contra Eliade, la desaparición de lo privado es una manifestación de la barbarie) y que conduce al libertinaje informativo que trata de satisfacer "la curiosidad morbosa y más sana de la sociedad del espectáculo en su afán deber entreteñida".
Añora lo privado en nuestros días. El secreto. Lo inaccesible, lo cubierto por el pudor... sin saber que lo secreto es lo inconsciente no porque haya de ser guardado sino porque no se puede llegar a desvelar.
Denuncian espectáculo de la interioridad ajena (lo pornográfico) (¿?) Dejando implícito un mensaje "moralino” repugnante.

¿Y la red Anonymous?
Grupo acéfalo que lucha por la dignidad y la justicia atacando al sistema y convocando la nación. Defienden la libertad de expresión y los derechos humanos. Tumbaron las webs de Túnez.

*

13. Mathesis Universales (21-07-09)

En las Regulae, IV, Descartes escribe que debe de haber «una ciencia general que explica todo lo que es posible explicar concerniente al orden medida, sin que sé asigne a ninguna materia en particular». Esta ciencia se llama «no con un nombre prestado (como ocurre con el álgebra, que procede del árabe), sino con un ya antiguo y admitido por el uso, la matemática universal (mathesis universalis), ya que contiene todo aquello en virtud de lo cual se dice de otras ciencias que son partes de la matemática». En su edición de las Regulae (Descartes, Oeuvres philosophiques, t. I pag. 98, nota 3), Ferdinand Alquié advierte que la idea de una matemática «común» o independiente de toda materia particular se hallai ya en Espeusipo (Dióg. Laer. IV, 2) y en varios pasajes de la Metafisica de Aristóteles, especialmente en E, 1026, a 26-27, así como en 1061 b 19. Alquié se refiere asimismo a una obra de Jámblico titulada Sobre la matemática común y a una obra más próxima en el tiempo a Descartes, titulada Universae Mathesis idea (1602) y debida a Adrianus Romalis, de Lovaina.
Según Giovanni Crapulli (Mathesis universalis. Genesi di un 'idea nel XVI secolo. 1969 [Lessieo intelletuale europeo, 2]), la idea cartesiana de mathesis universalis tiene una larga y compleja historia que arranca de los Segundos Analíticos, de Aristóteles, y de los Elementos, de Euclides, sigue con el Comentario de Proclo, se desarrolla en el Renacimiento en la época moderna en trabajos de autores paduanos (véase PADUA [ESCUELA DE]), y en Pierre de la Ramée y E. Pereira entre otros. Crapulli pone de relieve la relación entre la idea de mathesis universalis y los estudios de las reglas de proporcionalidad en aritmética, geometría, música y partes de la mecánica, es decir, en ciencias donde se trata de proporciones y medidas. Se refiere asimismo al autor citado por Alquié (supra), Adrianus Romanus, precisando que su nombre nativo era A. van Roomen, sus fechas 1561-1615, y que presentó la idea de la mathesis universalis en una obra titulada Apologia pro Archimede. Adrianus Romanos llamó asimismo a la mathesis universalis con el nombre de mathesis prima, por analogía con la expresión philosophia prima.
La mathesis universalis puede entenderse por lo menos de tres maneras: 1) Como designación de una ciencia realmente universal, que abarque o fundamente todas las ciencias. Esto puede a so vez entenderse de dos modos: 1a) Como una ciencia que contenga los fundamentos de todas las demás, pero de la cual no se deriven proposiciones pertenecientes a estas ciencias, y 1b) Como una ciencia que, además de ser fundamento de otra, y aun de todas las otras, es de tal índole que las proposiciones de otras ciencias son derivables de aquélla. 2) Como designación de una «ciencia universal matemática» o de una ciencia que abarca todas las matemáticas (sea como fundamento, sea a modo de síntesis). 3) Como designación de una rama matemática que trata de la cantidad absoluta.
El sentido que da a mathesis universalis Adrianus Romanos es 3), apoyándose para ello, corno indica Crapulli, en antecedentes antiguos, tales como el Comentario de Proelo a Euclides, los An. Post, 1,5, 74, a 14-13 y siguientes. El sentido que tiene la expresión en Descartes es a veces 1) y a veces 2) pero aun cuando es 1) lo más probable es que sea la) y no 1b).
Para Leibniz, la mathesis universalis es la characteristica universalis, de la que ha hablado a menudo (véase CHARACTERISTIcA UNIVERSALIS), sea como equivalente a un ars combinatoria (VÉASE), sea como un instrumento auxiliar para dicha ars. Para el uso de la expresión mathesis universalis en Leibniz puede verse el breve escrito Idea libri cuí titulus erit Elementa nova Matheseos Universalis (Opuscules, ed. Couturat, pág. 348), donde el autor afirma que los elementos de mathesis universalis de que se propone tratar difieren de la speciosa, tanto como la speciosa de Viéte y Descartes difieren de la «simbólica» de los antiguos.

No queda siempre en claro, en Leibniz, qué función desempeña la mathesis universalis con respecto no sólo al ars combinatoria (cfr. supra), sino también con respecto a la totalidad de las ciencias. Por un lado, se trata de una matemática o «calculatoria» fundamental, que precede lógicamente a todas las ramas de la matemática y que es como el sistema formal más general que subyace a todos los sistemas formales. Por otro lado, es un saber universal, que constituye el fundamento de todas las ciencias. Estos dos modos de entender mathesis universalis no son necesariamente incompatibles en Leibniz (ni, por lo demás, en Descartes). Por una parte, el «cálculo lógico», la «sintaxis lógica» y la «ciencia general» son métodos de descubrimiento, y no de mesa exposición. Por otra parte, el examen de los fundamentos «formales» de las ciencias equivale al estudio de los principios mismos de las ciencias.

Para Husserl, hay una ontología formal que es una ciencia eidética del objeto en general (a diferencia de las ciencias eidéticas de regiones particulares del objeto). Se puede partir de esta ontología formal como «lógica pura» hasta alcanzar la mathesis universalis (Ideen, § 10), pero debe tenerse presente que la propia mathesis universalis se pone fenomenológicamente «entre paréntesis» en el acto de la «suspensión» o epojé (VÉASE). Además, la mathesis universalis leibniziana, como idea de una «analítica ampliada» (Formale und transzendentale Logik, § 23 b), constituye un paso en el proceso que va de la lógica formal a la lógica trascendental constitutiva como fenomenología trascendental (ibid., especialmente § § 98, 101, 104).

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

